

I LETTORI UNGHERESI HANNO AVUTO LA POSSIBILITÀ DI LEGGERE BEN TRE ROMANZI DI FERDINANDO CAMON, MANCA PERÒ UN'AMPIA LETTURA CRITICA DI QUESTO AUTORE NON SOLO IN UNGHERIA, MA ANCHE IN ITALIA.

Tempo di erigere altari: un romanzo di Ferdinando Camon

KLÁRA JONÁS

CON IL NUOVO SECOLO – IN CUI CAMON È NATO – IN ITALIA IL CAMBIAMENTO SOCIALE VIENE ALLA LUCE IN UN MOMENTO DI CRISI INTELLETTUALE: IL PAESE È PIENO DI INCERTEZZE E DI DIFFIDENTI ESITAZIONI. ANCHE DOPO LA SECONDA GUERRA MONDIALE, LA LETTERATURA E LA CULTURA ITALIANA RINASCONO DA UN «COMBATTIMENTO SANGUINOSO»: L'ATTENZIONE DEGLI SCRITTORI SI RIVOLGE ORA ALLA VITA E ALLA MENTALITÀ DEL POPOLO, DELLA gente semplice. Nei primi decenni che seguono la Liberazione, la vita intellettuale rifiorisce dappertutto: quell'epoca di esitazione, di ansietà, amarezza e tetra solitudine sembra svanire senza lasciare traccia.

Non seguono però anni di idillio, ma piuttosto un periodo segnato dal desiderio di un lavoro ragionevole in cui parole come umanità, onore, libertà recuperino finalmente il loro senso originario: la creazione artistica si innalza alla dignità dell'atto collettivo. Gli scrittori non vogliono più soffrire ma creare una cultura che li difenda dalla sofferenza¹.

Questi concetti sono i motivi fondamentali per Camon ed i protagonisti delle sue opere. A partire dalla fine degli anni sessanta vengono pubblicate opere in prosa che «professano il mito della felicità» semplice, familiare, fino alla mitizzazione dell'innocenza della campagna. Nella sfera del momento editoriale, dell'avvicinamento al lettore, la letteratura ritorna sotto il suo aspetto di lettura, segnando un allontanamento

Laureata in Letteratura Ungherese ed in Lingua e Letteratura Italiana, tiene corsi di lingua italiana e seminari di storia della letteratura italiana del Novecento presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Novecento e dei linguaggi specifici dell'italiano giuridico e commerciale.

notevole dalla letteratura sperimentale. Al centro dell'indagine letteraria sono i problemi «dell'io»: la caratteristica della letteratura italiana del periodo sarà una intimità nuova, quasi un ritirarsi in una dimensione privata².

Interpretare Camon è un compito non facile: capita sovente che egli metta insieme l'intento didascalico con una profondità religiosa e messianica, cui offre spesso delle soluzioni che non si addicono totalmente allo spirito della materia.

Il terzo romanzo di Camon conduce il lettore in un mondo bizzarro. Quest'opera somiglia ai primi due romanzi dell'autore, «La vita eterna» ed «Il quinto stato» nell'ambientazione: le vicende dei protagonisti si alternano, anche qui, lontano dalla città, in un paesino fuggito alla periferia della storia.

Camon descrive il destino contadino con autenticità artistica a volte in modo naturalistico: come la madre recupera la moneta che il bambino ha ingoiato, oppure il modo antico di lavare i piatti con la sabbia; come prepara i cibi, e così via.

Lo stile della narrazione ha una vena patetica e nello stesso tempo gioviale: lo scrittore stesso enumera le storie quasi con una passione tipica della pubertà: in esse l'umore sano degli abitanti del paese, pur con la tragedia di ogni giorno, rende sopportabile la vita.

L'atteggiamento narrativo si conforma alla confessione. Anche l'obiettività, celata dietro l'ironia silenziosa, è graziosamente simpatica. L'ironia conduce la forma narrativa verso un lirismo, che è anche il tono fondamentale dell'opera.

In quest'ambiente la gente vive in armonia totale con la natura:

Mi sedetti sull'erba, sull'orlo della strada. Proprio in quel momento passava un gregge di pecore. L'angoscia che avevo dentro si sciolse guardando quegli animali dal viso umano, che transitavano alzando e abbassando la testa come per dire di sì ad ogni metro della vita(...) Il cane pastore trotò indietro, lo strinse delicatamente per la lana, senza fargli male, e lo trascinò in avanti, fino all'altezza del gruppo, depositandolo proprio di fronte a me (...) Non sentivo cosa gli dicevo. Forse qualcosa come: «sii buono, fratello animale.»³

La storia viene interrotta spesso dal narratore che aggiunge il suo punto di vista:

«È come se da molte generazioni si vivesse tra uomini, animali, terra, mancavano le cose. Adesso è tutto il contrario: uomini e animali sono diventati cose, la terra è sepolta sotto.»⁴

La riflessione che segue è ancora più dinamica, più tesa, già quasi comprensibile come un atto di protesta:

«Noi italiani facevamo la guerra al mondo, perciò non avevamo da mangiare. Non bisognava fare quella guerra, a tutti i costi.»⁵

Nel romanzo, indubbiamente Camon inserisce degli inserti di riflessione storica per la profonda intensità della sua scrittura; conglobando l'agitazione pura della narrativa nelle sue frasi finali, «dure» e concise. Non solamente egli afferma il rifiuto e la ribellione, ma anche il dolore e il suo senso della comunità. Riprendere una coscienza della società fuori della storia significa la rivelazione di una storia misteriosa della tristezza e della santità. La lentezza del tempo che vi si trova penetra nella fantasia dello scrittore come una luce tetra.

[TEMPO DI ERIGERE ALTARI: UN ROMANZO DI FERDINANDO CAMON]

FERDINANDO CAMON

**UN ALTARE
PER LA MADRE**

GARZANTI



NC
6.2000

185

Si offrono a noi i confini di «un mondo declassato»: sul margine siede lo scrittore impersonato dal giovane che guarda la desolazione autunnale di questa miserrima campagna. Sono questi i simboli della sventura, le radici aspre della speranza⁶.

L'infanzia del narratore passa in questo paesino finito alla periferia della storia. Il tempo di ogni giorno sembra perciò all'eroe della narrazione non portare nessun cambiamento essenziale nella vita dell'individuo.

Dentro di lui domina un tempo ciclico fatto di ripetizioni di eventi, non il tempo che rinnova tutto continuamente. Quest'ambiente riflette un'invariabilità che la morte della madre spezza: la morte irreversibile significa la fine di qualcosa di preciso della vita, come nel caso della madre, che per la famiglia esprimeva il mondo:

«Anche a nostra madre avevamo pensato come a qualcosa di immortale; almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile.»⁷

Qualcosa che fino ad un certo momento esiste, scompare improvvisamente: da ciò deriva l'esigenza continua di riprodurre in qualche modo la persona che ci manca. Grazie a questa nuova comprensione del mondo dovuta alla morte della madre, i ragazzi escono dai limiti del tempo ciclico: il cambiamento che si svolge dentro di loro diventa nello stesso tempo anche esteriore.

Al centro dell'attenzione dei personaggi è ora la ricerca della foto della madre che assomigli di più alla compianta. Della foto ideale si ricordano i due fratelli: vogliono far fare degli ingrandimenti, ma nessuna delle foto ritrovate assomiglia alla madre. Ognuna ha qualche piccolo difetto, per ciò non può essere una vera copia del soggetto reale. In una foto:

«si vedeva il sorriso della bocca, ma gli occhi erano oscurati da un'ombra» (...)
«...di mia madre non si vedeva altro che il sorriso: come di un puro spirito. Gli occhi s'intuivano i capelli sfumavano, grigi, nell'aria.»⁸

I ragazzi adesso se ne accorgono con spavento:

«Che strano, non avevamo neanche una foto della madre.»⁹

Quel volto, che ricordano in ogni particolare, in ogni ruga, in ogni capello, non può essere testimoniato da niente. Non c'è più.

Di esso non esiste altro che il sorriso della bocca e, in qualche immagine, degli occhi. La fotografia perciò non è più adatta a «restituire» la madre perché non è altro che il momento copiato sul foglio. La foto, dopo aver perduto la persona amata, sarà sempre poca cosa: la si può guardare, benché non risponda, anche se noi possiamo parlare con essa; possiamo toccarla, ma è solo una rappresentazione piana, bidimensionale. La foto è lo smacco «dell'illusione della sostituibilità».

I mezzi per la «riproduzione» della madre sono anche le parole.

«Avremmo avuto difficoltà a dire ai nostri figli come lei era: perché ormai lei era soltanto dentro di noi, ci era impossibile mostrare una figura e dire: Ecco, ora potete vedere.»⁹

Della madre non resta che un ricordo, ma il ricordo è personale, e quando lo si voglia comunicare ad un altro, non è più un ricordo, è diventato una parola, quasi niente. Nella citazione in se stessa, per quanto siano autentiche le parole, solo la mancanza è sostituibile. La memoria, per mezzo della parola, può rendere presente

solo la mancanza dalla madre. Benché la foto ci sia, le parole anche ci siano, non siamo davanti che a degli strumenti morti. Dentro di essi rimane solo un risultato e non una vita. Invece nella costruzione dell'altare si può ripercorrere la vita stessa. Può significare il ricordo anche una bambina nata lo stesso giorno che è morta la madre ed a cui i frati missionari vogliono dare lo stesso nome. Il narratore lo pronuncia subito: «Elena». La risposta, dall'altra parte del cavo è la seguente:

*«Helene, ma sì, è un bellissimo nome. Lo daremo a una negretta nata in quel giorno. Da grande sarà certamente contenta.»*¹⁰

È nato dunque in qualche parte del mondo il corpicino di una donna di colore che può esser chiamato Helene ed avere qualche rapporto con la madre: è nato nel momento in cui un'altra vita è terminata. L'identità del nome accentua la continuità dell'esistenza, mentre la differenza che esiste tra coloro che lo portano accentua il cambiamento che pur resta nella continuità. La morte della madre e l'identità del nome con quello del neonato, non è semplicemente una ripetizione, ma una ripetizione in un genere nuovo.

I protagonisti provano a ricostruire la figura della madre anche con la costruzione del monumento. In quel posto dove la madre ha salvato la vita allo straniero, una volta ci doveva esser una costruzione pubblica, che con il passar del tempo è diventata una rovina. Adesso il padre, scoprendo le fondamenta del piccolo edificio, lo vuole ricostruire. Questo posto ha un significato allegorico. Lì, dove una vita è stata salvata una volta, adesso nasce una vita nuova, la vita della persona che aveva dato rifugio allo straniero. Il padre comincia a lavorare da solo, ma dopo lo aiuta tutta la famiglia, persino lo straniero, finché non arriva l'aiuto anche dalle altre famiglie:

*«Questo è un monumento che facciamo noi, per uno di noi, perché ha fatto qualcosa che noi consideriamo giusto.»*¹¹

Nel lavoro sono delle ragioni personali a guidare tutti: il padre lo costruisce per amore, un amore fatto di innumerevoli istanti che non potrà mai raccontare, e che perciò riunisce tutti insieme in queste pietre. Lo straniero collabora per sdebitarsi. I quattro figli lavorano perché in questo modo «ricostruiscono» la loro madre.

Ma neanche questa può essere una soluzione giusta: è evidente che il narratore racconta il processo della costruzione del monumento in un capitolo breve, dandoci la prova dell'incapacità di questa azione di essere una soluzione. Il monumento non può essere facilmente una materializzazione di sentimenti privati; può essere soltanto il rafforzamento della moralità approvata da una comunità.

Di lì a due settimane ci sarà la processione per le campagne: avere un altare vicino è un vantaggio per chi sta male.

Ma la gente che ha bisogno del conforto religioso, deve andare lontano, perché non c'è nessun altare nelle vicinanze.

Questa impostazione del problema dà il via agli avvenimenti:

*«Il padre dice che si poteva costruire un altare dentro il monumento, ma bisognava averci pensato prima, adesso non si fa più in tempo. Questo pensiero lo tormenta, gli sembra di avere una colpa»*¹².

Egli ha dunque un motivo, ed anche uno scopo per innalzare un altare. Tra i diversi altari questo sarebbe il più giusto, e sarebbe anche di buon augurio: dove

uno ha riavuto la vita, gli altri potrebbero riavere la salute. Qui comincia dunque la vera costruzione dell'altare.

L'altare è sempre un simbolo di sacrificio, del momento in cui ci si assume il proprio destino, si diventa autori della propria vita.

Ma anche la ricordanza si inserisce nella costruzione dell'altare: ridestando nella mente gli eventi della vita della madre, nei pensieri dei protagonisti appare la sua figura; mediante le parole, con la rievocazione delle sue azioni, ella si incarna «metaforicamente» davanti ad essi.

Il ricordo è un metodo di «riproduzione» che rende sempre presenti tutti i dettagli enumerati ed analizzati: immagini e ricordi si propongono durante la ricerca delle foto, la costruzione del monumento, la nascita della ragazzina durante la costruzione dell'altare, poiché il ricordo ne fa parte come fosse una «pietra da costruzione».

Naturalmente anche il narratore innalza un altare a se stesso, che racconta tutti gli avvenimenti, ed anche allo scrittore stesso – se essi non sono la stessa persona – che scrive tutta la storia. Il fatto che il romanzo medesimo sia un altare è motivato dallo scrittore: «Questo sarà un libro breve, perché in fondo non è che un'epigrafe»¹³.

Bisogna dire che l'altare non è soltanto un ricordo, ma è uguale alla presenza della madre. Dopo averlo ultimato, esso sarà sempre e per sempre con i protagonisti del romanzo. Così, essi innalzano un ricordo anche fisico, materiale di fronte all'incredulità della parola.

Il padre intraprende questo grande lavoro.

Io – dice il narratore – non riesco, col mio nuovo mondo di città, a costruire e a mantenere per sempre l'immagine del suo volto, qualcosa da contemplare. Nel suo vecchio mondo di terra, mio padre e mio fratello credo che patiscano per lo stesso scopo. Loro forse qualcosa lo possono inventare. Il loro mondo ha creato tutto, il mio non ha fantasia, non è fatto per superare la morte perché non è fatto per conservare la vita, perché non è fatto per i bisogni dell'uomo. Che non hanno fine¹⁴.

Nella citazione si fronteggiano il loro mondo e il mio mondo: la vita di campagna e la vita di città; diversi modi di pensare e diversi costumi. Il narratore non è capace di creare un altare, perché si è allontanato troppo da quella vita, benché non si definisca uomo, egli rappresenta un territorio intermedio: è nato in campagna, ma si è recato in città, dove sente la nostalgia per il luogo natale ma ormai non può più vivere lì e riassimilarsi.

L'altare deve essere creato da qualcuno più vicino alla compianta, che sappia tutto di lei, che la conosca bene, perché ne deve conoscere l'essenza: per questo il padre è il più adatto.

L'altro problema importante è il gesto artistico, vissuto come problema sicuramente anche dal padre: come dare una forma ad un sentimento santo? Che mezzi usare, quale materia? Le risposte a queste domande hanno un significato allegorico e simbolico.

Il principio del gesto artistico è il bello. Formare il bello significa formare Helena (ovvero «la bella») la madre.

I mezzi per creare l'altare non sono celesti, ma terreni: martello, blocco di base, maglio, ecc. Ma non è casuale neanche la scelta del materiale: si prepara il piedistallo dell'altare in rame, metallo che simboleggia la durata e il peso della memoria. Invece l'altare stesso viene tagliato dal legno, nulla di più adatto a rievocare un corpo morto e vivente insieme: la materia è viva, il legno rappresenta, per così dire, «il legno della vita».

Anche le decorazioni hanno un significato allegorico. Spighe di frumento coprono la parte sinistra del piedistallo dell'altare, ed ogni spiga è del tipo «a baffo», caratteristico delle coltivazioni del villaggio. In altri paesi piantano il frumento «Imperatore», ma questo non va bene, perché

«fa più grani e più grossi, ma non si sono accorti che ha una spiga pesante su un gambo debole, e quando il vento s'infiltra per le campagne lo stende al suolo a intere coltivazioni. Il frumento stesso, col gambo spezzato, marcisce. Se riesce a raddrizzarsi, produce poco, è uno zoppo che cammina»¹⁵.

È fuor di dubbio che il tipo «a baffo», resistente ma povero di grani simboleggia il contadino povero, invece il frumento «Imperatore», dalla spiga pesante sul gambo debole vuole figurare il ceto nobile: l'incapacità di quest'ultimo di rialzarsi dopo la tempesta, di produrre quel che promette e di continuare normalmente il suo processo vitale, significano una ironica descrizione della instabilità della classe sociale rappresentata dal grano «Imperatore». Sono magnifiche le spighe di frumento che addobbano l'altare, esse significano il nutrimento, la forza vitale, il pane; nella mitologia cristiana simboleggiano la rinascita.

Vicino alla parte destra del piedistallo si trovano degli acini d'uva. L'uva, che la «santa» cui l'altare è dedicato mangiava a mezzogiorno e sera, corrisponde al vino, che nella vita cristiana simboleggia il sangue di Gesù.

La costruzione dell'altare è un processo in cui si svolge anche la rappresentazione della vita della madre. Camon impiega una tipologia epica quando descrive il processo della costruzione dell'altare. Egli non ci descrive l'immagine dell'altare, la sua bellezza e le sue decorazioni; ma la storia del processo grazie al quale l'altare è diventato quello che è.

Gli autori delle epopee si valevano spesso di questa procedura: per indicare l'essenza di una cosa raccontavano la storia della sua creazione. Così dunque la «cosa» si identificava con la sua stessa storia.

Basti pensare all'Iliade, nel brano in cui si racconta della preparazione dello scudo di Achille (Omero: *Iliade*, canto XVIII, vv. 473–509) oppure al Kalevala.

Anche nel romanzo di Camon si può trovare la stessa procedura ad indicare una precisa somiglianza narrativa. Inoltre, questo capitolo (il XVIII), nell'ambito del romanzo che consta di 21 capitoli rappresenta quantitativamente circa un sesto dell'intero romanzo, come ad accettare, anche per mezzo di una maggiore estensione di questa parte, che il processo della costruzione dell'altare è alla base della concezione dell'opera.

La storia del romanzo si fonda sull'azione non intesa in senso tradizionale, ma nel suo delinarsi tra protagonisti e figure secondarie.

Sembra che le figure non abbiano un nome proprio, lo ha solo la madre compianta, che si chiama Elena. Il frate missionario sente il nome come «Helene».

In questo senso esso diventa un nome rivelatore: Elena nella mitologia greca, incarna la donna più bella della terra.

Si può conoscere la figura di Elena, il più delle volte, dalle sue azioni. Soltanto il padre menziona una volta, in un frase, quale fosse il suo aspetto esteriore:

*«ma cussi bella»*¹⁶.

Si capisce come non sia casuale la scelta del nome: il nome e la «natura della cosa» si identificano (NOMINA SUNT OMINA). La sua essenza è la bellezza, anche il nome significa «bella».

Gli altri personaggi del romanzo non hanno un nome proprio, lo scrittore li menziona come: il padre, il fratello, lo straniero, il prete. La condizione di anonimo nel romanzo indica una generalizzazione dell'umanità.

E c'è ancora un'altra figura importante: il narratore. Egli racconta le storie in prima persona, così vediamo tutto dalla sua prospettiva.

È lui a farci sapere, per esempio, che la madre e il padre pensavano e sentivano allo stesso modo. Il fatto di aver salvato la vita ad altri – anche a costo della propria – ha avuto un'influenza su di loro .

Elena ha salvato la vita ad uno straniero: l'ha nascosto e a causa di questo l'hanno deportata. Il padre, durante la guerra, anche non avendo ucciso nessuno, dell'uccisione di un soldato nemico si è sentito colpevole: per espiare la sua colpa ha infuso dell'acqua sporca nel ginocchio che si è infettato e così non gli ha permesso di continuare la guerra.

Per lui, l'atteggiamento emozionale anche verso un animale include una fase di autovalutazione che avvicina il valore della propria vita a quello dell'essere che gli sta di fronte: ciò viene dimostrato in un particolare momento del romanzo, in cui accoglie un gatto malato, trovato per strada, tra le sue braccia, lo porta a casa e lo cura :

*«El jera nt'el fosso, no'l deve morire»*¹⁷ – spiega così il suo agire. A tutto ciò anche il narratore aggiunge le sue considerazioni:

*«Quando gli altri uccidono, bisogna salvare il più possibile. Quando gli altri muoiono, bisogna inventare una forma di immortalità.»*¹⁸.

Con il consenso del prete, le finalità cui si ispira la costruzione dell'altare dal sentimento del singolo uomo diventano base di un comune valore morale.

Elena, per una volta nella sua vita è stata al cinema, dove proiettavano un film intitolato: «Il segno della croce». La trama del film era ispirata ai tempi delle persecuzioni dei cristiani: nel film, un apostolo disegna la croce in un modo strano, come se fosse spezzata:



Questo ad Elena sembra una trovata inutile, perché la croce per lei è il simbolo non solo del sacrificio e della redenzione, ma anche della verità; più precisamente non è un simbolo, ma la verità stessa.

Comporla in un altro modo, dissimile da quello di Cristo, non si può, poiché il sacrificio e la redenzione, la verità, portate nel mondo per mezzo di Cristo, non sono alla portata dell'uomo. Spezzare la croce segna l'annientamento dei cristiani, di qui la protesta di Elena: ella sa che la redenzione è incancellabile, perché per i cristiani l'uomo è già redento.

Questo processo compiuto ed eterno non si può far cessare, è valido per sempre. Così si deve fare di tutto affinché la croce si ricomponga, intera, di nuovo.

Come nell'altare, così anche nel romanzo la presenza della croce indica un'allegoria della ricreazione della croce. Inoltre, la croce ricomposta nel film è una metafora dell'opera letteraria.

Il sogno ha una parte importante nel romanzo, poiché ha un effetto catalizzatore. Nella prima visione, il padre vede perire se stesso:

*«...vede i malati passare per la strada, a piccoli gruppi, ogni gruppo con la stessa malattia. Ultimi quelli malati ai piedi. Poi queste persone spariscono sottoterra. Andavano lontano in ricerca di un altare, senza dir niente.»*¹⁹

Questa è l'unica possibilità di restare in vita. Comincia a lavorare, pur avendo la febbre e la gamba gonfia. Manca solo una settimana al rito, ed è quasi inimmaginabile che possa terminare l'opera.

Ma la fede gli dà la forza: una fede che può essere irrazionale, «Credo quia absurdum est», ma può essere anche razionale, quando significa una lotta con se stessi per non diventare oggetti delle azioni altrui ma, secondo le proprie possibilità, per avere la capacità di arricchire l'umanità con l'espressione delle proprie forze.

Riprende dunque la sofferenza come l'unica via per liberarsi, e per togliere il carico dalle spalle degli altri. Siamo davanti all'«adozione della croce di Cristo».

Una tale sofferenza è composta. Nello stesso tempo risiede dentro di lui il dolore della creazione, il pensiero tormentoso di non poter finire in tempo la costruzione dell'altare.

Anche la mancanza della moglie causa un dolore, ma quel che ostacola il progetto creativo è piuttosto una sofferenza fisica, che si può superare con la forza dell'animo.

Anche la seconda visione ha un senso simbolico: il padre sogna di andare a caccia e di vedere sulla neve l'impronta lasciata da una lepre. Segue la pedata, ma la strada che affronta è sempre in salita, non si arriva mai. La lepre è introvabile, la gamba del cacciatore ad ogni passo affonda nella neve, così tanto che alla fine gli impedisce di muovere il passo.

Questo sogno indica con certezza il lavoro faticoso, oltre all'angoscia di non finire in tempo.

La terza volta il padre sogna un «uomo con tre piedi», che cerca un suo amico che non vive più in campagna: *«...i buoi cominciano a lamentarsi come se fossero abbandonati...»*²⁰

Non è per caso che il sogno si ripete tre volte – è notevole la simbologia di questo numero e tutte e tre le volte si ripete lo stesso ammonimento: la sua attenzione va verso la caduta, che esprime la paura ancestrale dell'uomo. In questo modo, la costruzione dell'altare è anche un processo psichico che si svolge nel padre, significando così anche una «costruzione interna»: costruzione dell'ego.

L'altare è solo un mezzo per arrivare a se stessi. Dunque, il processo della creazione dell'altare nello stesso tempo diventa un processo di autodeterminazione. Per mezzo di questo egli sarà più vicino non solo a sé, ma anche a Dio.

Ecco il sistema del rapporto composito nascosto nel romanzo: l'arrivo dell'uomo alla definizione di sé è nello stesso tempo il processo della ricerca della madre, della moglie e di Dio. Il romanzo segue il processo cognitivo del padre dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dal «vegetare» al lavoro creativo:

«Fino a quel momento non sapeva bene cosa avesse fatto: cose destinate all'oblio. Adesso faceva un altare. Non c'era possibilità di confronto fra quello che faceva adesso e quello che aveva fatto finora. Non che avesse fatto cose ingiuste. Ma erano cose inconsistenti sul piano della verità.»²¹

Con questo atto, la vita fatta di illusioni fa scintillare la possibilità di una nuova armonia: lo sviluppo dell'individuo per mezzo dell'uomo – come creatura morale – è un'apertura al mondo.

Per il padre esiste ormai solo l'altare, tanto che sente di esser tutt'uno con la creazione originata dalla sua volontà.

«All'inizio gli sembrava di non faticare sul metallo, ma su se stesso...»

«Ebbe una strana sensazione, un tremito: come se non lui costruisse qualcosa, ma qualcosa costruisse lui.»²²

Quindi il processo della costruzione dell'altare si fonde insieme con il cambiamento dello stato d'animo del padre; e così la storia si raddoppia in lui, scorrendo su di un doppio piano.

La complessità dell'azione si delinea su tre piani: sul piano della storia della vita della madre; sul piano del padre, che tutto ricerca, e sul piano del narratore che ripensa tutto il processo.

Questo significa la disgiunzione e l'intreccio continuo del passato e del presente. Il metodo organizzativo del romanzo è il ricordo: i processi della creazione dell'altare e della scrittura del romanzo succedono in un tempo presente – come indicano i verbi al presente, appunto – segnando nello stesso tempo l'eternità dell'altare e la presenza eterna della verità.

Il tempo obiettivo dura solamente alcuni giorni, invece il tempo soggettivo, il tempo del ricordo, abbraccia interi decenni.

La madre è nel passato, perché la ricordano sempre, ma diventa subito presente al momento del compimento dell'altare. Il processo è valido però anche inversamente, come ci suggerirebbe Bergson:

«Il presente dei nostri personaggi, non è altro che la sequenza dei nostri passati»

Ogni capitolo, nel romanzo, si amplia continuamente nel senso che completa i capitoli precedenti: si tenta di colmare il tempo del ricordo, il che significa anche una continua costruzione. La ricordanza continua proviene dall'incompiutezza e, nello stesso tempo, anche dall'infinità del romanzo.

Accanto al presente e al passato, si nasconde sempre il quadro del futuro. La madre, grazie alla costruzione dell'altare, è diventata non solamente attrice del presente, ma eterna.

Per mezzo della creazione, sarà eterno anche l'autore dell'altare, così che anche il padre diventerà immortale.

Lo spazio del romanzo è limitato all'estremo, e puntualizzato: tutto si svolge in campagna, mentre il mondo esteriore, la città – residenza del narratore – vi figura

solo due volte. Un quadro storico concreto non esiste ma esistono alcuni elementi che figurano come evidenziatori negativi dello spazio e del tempo:

*«Una volta mio padre trovò un pezzo di giornale con due figure, un uomo e una donna: doveva esser il duce al momento della fucilazione, insieme con la Claretta Petacci».*²³

Nell'opera ad ogni passo si nascondono riflessioni sulla morte e sulla vita. L'allontanamento della madre provoca questi pensieri nel padre e nel narratore: *«Il nostro mondo non aveva nulla a che fare col resto del mondo. Funzionava per conto suo, ed era immortale. Anche a nostra madre avevamo sempre pensato come qualcosa d'immortale, almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile. Ora la madre era morta, ma questo non era possibile.»*²⁴

Qui si apre la riflessione di un bambino. È lo stato ingenuo in cui l'uomo ancora non sa rendersi conto della morte. Il narratore, diventando adulto, si pone la domanda: *«Perché loro sì, e mia madre no? Passeggiando col cane si vive di più, a casa varranno le domestiche che muoiono ogni giorno un poco per loro, qualcuno deve sempre morire.»*²⁵

Le riflessioni in connessione con il passare della vita si compiono nel padre e diventano veri pensieri filosofici, ma possiamo leggere tutto attraverso l'interpretazione del narratore.

Il padre, all'inizio dell'opera, ancora non sa che cosa sia la morte: è per lui come un mistero, e tutto ciò che è misterioso egli lo considera come un «nemico».

Qualcosa s'illumina pian piano dentro di lui, finché non capisce che la morte non è altro che una parte della vita: risolvendo così il mistero, cessa la paura. Arriva così dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dall'angoscia della morte alla gioia della vita eterna. Schopenhauer si è così espresso a tal proposito:

*«La causa della nascita dell'opera d'arte è l'angoscia della morte».*²⁶

Alla fine del romanzo si è più vicini ad una valenza hegeliana, nel momento in cui la continuità sancisce il collegamento della nascita con la perdizione²⁷. Dalla morte, infine risorge una vita nuova.

Il fatto che l'altare non sia terminato, determina il risultato che solo in parte è stato raggiunto lo scopo del suo creatore; benché il prete lo abbia santificato,

*«l'altare così costruito e inaugurato rimase nel capitello per mesi, e fu completamente inutile.»*²⁸

Questo dimostra come lo scopo non fosse solo la costruzione: la storia non può terminare così. L'altare deve avere una sorte gloriosa, e questo succederà:

*«...ed ecco una mattina capita una piccola schiera di fedeli, inviata a mio padre con la richiesta: se accettava di buona volontà che l'altare da lui costruito diventasse l'altare per la messa. Nessuno ci aveva mai pensato. La cosa era al di sopra delle speranze.»*²⁹

Con questo evento inaspettato la creazione ha ottenuto il suo senso: l'altare che simboleggia la madre viene posto nel tempio. Per questa funzione gloriosa, l'altare deve essere adatto per ricevere la Pietra Sacra. Al centro del ripiano viene scavato un vuoto di forma quadrata. In questo vuoto viene inserita una pietra di

uguali dimensioni, sigillata, contenente poche ossa di un sant'uomo. In questo momento l'altare è veramente come vivente:

«Al momento in cui fu inserita la Pietra Sacra, immaginavo mia madre che si metteva da parte, per far posto al suo nuovo Amico.»³⁰

Il romanzo è così ricomposto come in una cornice, mostrando l'iter della vita della madre dall'inizio fino alla fine. La storia comincia davanti al Tempio, dove le parenti accompagnano la madre per il suo ultimo viaggio, e finisce nel Tempio, dove la compianta ha ripreso la sua vita e di là la madre, diventata altare, comincia a vivere una nuova storia di vita.

1 Szabó Gy., *Századunk olasz irodalmának kistükre és más tanulmányok (Sinossi della letteratura italiana contemporanea ed altri studi)*, Budapest, 1979, pp. 17–18, 85–86

2 Szabolcsi M., *Világirodalom a huszadik században (La letteratura universale del XX secolo)*, Budapest, 1987, p. 218

3 Camon F., *L'altare per la madre*, Milano, 1978, pp. 13–14

4 *Ivi*, p. 78.

5 *Ivi*, p. 51.

6 Cecchi-Sapegno, *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*. Milano, 1987, t. II, pp. 615–16

7 Camon F., *L'altare, op. cit.*, p. 10

8 *Ivi*, p. 16

9 *Ivi*, p. 18

10 *Ivi*, p. 75

11 *Ivi*, p. 80

12 *Ivi*, p. 84

13 *Ivi*, p. 78

14 *Ivi*, p. 38

15 *Ivi*, p. 89

16 *Ivi*, p. 20

17 *Ivi*, p. 30

18 *Ivi*, p. 67

19 *Ivi*, p. 85

20 *Ivi*, p. 100

21 *Ivi*, p. 104

22 *Ivi*, p. 93

23 *Ivi*, pp. 11–12

24 *Ivi*, p. 10

25 *Ivi*, p. 22

26 Schopenhauer A., *Szerelem, élet, halál (Amore, vita, morte)* Budapest, s.d.

27 Hegel, *Előadások a világtörténet filozófiájáról (Lezioni di filosofia della storia)*, Budapest, 1979, pp. 49–112

28 Camon F., *L'altare op. cit.*, p. 119

29 Camon F., *Ivi*, p. 120

30 Camon F., *Ivi*, p. 121